



## LUZES E FOCO – DE PLANO EM PLANO A AÇÃO ACONTECE

**Arakin MONTEIRO<sup>1</sup>**

**Elionora COSTA<sup>2</sup>**

**Resumo:** Na estrutura narrativa de *Cidade de Deus*, centenas de personagens se movem no tempo/espaço ficcional buscando unir forma e conteúdo por meio do “impacto emocional” do leitor. O manejo do tempo ficcional é realizado com coerência tal que os elementos físicos da paisagem, a cultura e costumes locais, bem como os demais aspectos constitutivos da obra, mantêm ritmo articulado com a fluidez dos personagens. Elementos que a princípio cumpriam a função de transmitir estados d’alma vão se tornando mero cenário para ações, enquanto as relações recíprocas vêm-se cada vez mais premidas pelas exigências de uma instância que, desde o início, se impõe superior: a violência.

**Palavras chave:** Narrador; narrativa; violência; romance brasileiro; Cidade de Deus.

A narrativa do livro *Cidade de Deus* é tripartida em três décadas nas quais se entrelaçam as trajetórias de três personagens, Marreco, Bené e Zé Pequeno, que, junto a outras “duas centenas e meia” (articuladas ativa ou passivamente com a criminalidade), permeiam e constituem a economia interna da obra. Na movimentação desta infinidade de personagens, busca-se delinear as transformações ocorridas na vida daquela comunidade, utilizando como mediação a manipulação do tempo/espaço ficcional que, junto com outros elementos, buscam unir forma e conteúdo por meio do “impacto emocional” do leitor. É precisamente sob este aspecto que nos deteremos nestas notas.

*Cidade de Deus* é uma obra fechada constituída por uma seqüência de contos sobrepostos que se inter cruzam assumindo dois níveis de profundidade: o nível do entendimento aparente e o nível de entendimento não imediato (história subjacente em que sobressaem determinados personagens). Estes níveis de profundidade também se articulam de forma distinta no decorrer do romance assumindo um papel particular na narrativa. No deslocamento do tempo ficcional, o narrador, que se aproxima do “momento presente”, torna-se cada vez mais “contemporâneo” da ação ficcional ao percorrer o intrincado dos particulares, os quais vão ganhando equivalência – perdendo importância – na medida em que, quanto mais distantes do passado, a própria vida não os tenha ainda hierarquizado através da práxis. Mas isto é realizado com coerência de andamento e ritmo

<sup>1</sup> Mestrando em Ciências Sociais junto ao Programa de Pós Graduação da FFC/UNESP – Câmpus de Marília, membro do Grupo de estudos e pesquisa em cinema e literatura.

<sup>2</sup> Integrante do Grupo de estudos e pesquisa em Cinema e literatura, membro do NUPE – Núcleo Negro de Pesquisa e Extensão.



ao longo da obra. Selecionando elementos cotidianos próximos da realidade, a narrativa busca construir uma tradução literária para uma aproximação do “consciente íntimo” daquela comunidade, que é cuidadosamente articulado com a fluidez dos personagens na construção da trama. Esta fluidez de três décadas busca atualizar a vida vivida, do “quase morro” à “Neofavela”; do malandro autônomo e relativamente dono de seu tempo à divisão social do trabalho na empresa capitalista do tráfico de drogas; da contemplação reflexiva do baseado artisticamente bem bolado à paranóia delirante do consumo das carreiras de cocaína; das tardes de guerra de mamonas das crianças à efemeridade da vida na guerra real (ainda lúdica, mas agora fatal) de mais crianças; em síntese, da aceleração das relações recíprocas dos personagens.

A própria paisagem física do local é utilizada como elemento compositivo que diferencia momentos distintos na articulação dos personagens. Os limites geográficos estabelecidos têm dupla função: a primeira é indireta e reside, com raras exceções, no condicionamento da ação dos personagens aos limites geográficos internos da comunidade, criando uma atmosfera que é gradativamente experimentada pelo leitor. A segunda função é mais direta e está ligada à mudança formal pela qual os personagens se articulam com este espaço físico na estrutura narrativa.

Nas primeiras páginas do livro podemos observar como os elementos naturais que configuram o espaço físico (o céu, o rio, a paisagem, etc.) complementam a caracterização dos estados psicológicos dos personagens, conduzindo o leitor sob sua ótica. Note-se, a exemplo dos trechos a seguir, como a transformação da paisagem natural se articula com os estados psicológicos de Barbantinho e Busca-pé:

Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava a bagana para o outro. (...) Nuvens jogavam pingos sobre as casas, no bosque e no campo que se esticava até o horizonte. Busca-Pé sentia o sibilar do vento nas folhas dos eucaliptos. À direita, os prédios da Barra da Tijuca, mesmo de longe, mostravam-se gigantescos. Os picos das montanhas eram aniquilados pelas nuvens baixas. (...) Estava era muito puto com a vida. Prendeu um choro, levantou-se, (...) já ia perguntar ao amigo se estava a fim de descolar mais uma trouxa, quando notou que a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro



presunto brotou na curva do rio com um guaiamum devorando suas tripas. A chuva fina virou tempestade (LINS, 1997, p. 11-14).

E mais adiante:

Depois da refeição, deitaram na grama. Os passarinhos sobreviventes cantavam de galho em galho. Também não sabiam da morte. Os raios de sol faziam focos por entre a folhagem. Lá no campo, a boiada pra lá e pra cá. Na Via Onze, os carros passavam despercebidos. O rio corria manso. No laguinho as cobras-d'água nadavam livremente. O lago se mantinha indene às rajadas que o vento dava nos rostos dos meninos. A Igreja da Penha e os casarões eram mais bonitos de se ver dali. Os pescadores tentavam a sorte na lagoa. O mar da Barra da Tijuca recebia o céu para juntos formarem a metáfora mais azul do infinito (LINS, 1997, p. 102).

Em contraposição, é possível se observar, na passagem do tempo ficcional que a obra constrói, como estes elementos espaciais vão deixando de cumprir esta função de complementação de estados psicológicos para assumir uma função secundária: aquela de mero suporte físico necessário à localização da ação dos personagens no plano espacial fictício. Comparemos o fragmento seguinte aos anteriores e vejamos como não apenas os elementos espaciais (o caminhão, as ruas, as lojas, etc.) se articulam com a ação de Calmo, Madrugadão e Borboletão, mas também o tempo (demarcação explícita do horário) passa a ser utilizado como recurso:

O caminhão de um depósito de bebidas entregava sua mercadoria nas lojinhas por volta das vinte horas. Parte da quadrilha bebia cerveja ali. Calmo colocou o revólver na cabeça do motorista, falou alguma coisa com ele, em seguida, subiu na carroceria, chamou Madrugadão, que também subiu. O motorista, assim que seu ajudante retornou ao veículo, manobrou na praça das lojinhas, dobrou à esquerda. Os quadrilheiros observaram em silêncio o caminhão se afastar. Seguiu pela rua do braço direito do rio e parou na Treze, onde Calmo desembarcou, conversou com Borboletão e voltou para o caminhão que pegou a rua do Meio vagarosamente. Calmo e Madrugadão, debaixo da lona, observavam tudo por dois buracos que fizeram nela durante o trajeto com um ferro que encontraram no próprio caminhão, que agora pegava uma rua adjacente à Quadra Quinze. Trafegou por toda sua extensão, manobrou, voltou e parou na entrada da praça (LINS, 1997, p. 500).



Estes elementos espaciais assumem importância significativa nas descrições de locais, caminhos percorridos, trechos e marcas de localização que, ao longo do romance, se repetem à exaustão, de tal forma que no fim o leitor acaba por se tornar íntimo de certas sub-regiões daquele lugar. Continuamente os personagens parecem ir e voltar sobre seus passos, percorrendo amplas distâncias dos mesmos lugares: “Lá em Cima”, “Lá Embaixo”, “Lá na Frente”, “nos Apês”, “Lá do Outro Lado do Rio”, expressões que aproximam ainda mais o leitor da ação.

É interessante observar como a compressão do espaço/tempo ficcional ocorre paralelamente à aceleração das relações recíprocas dos personagens. Este movimento não acontece apenas no interior dos planos narrados, mas também na própria redução e contraposição frenética destes. Nos fragmentos seguintes é possível observar como, em poucas linhas o narrador onisciente desloca o foco da ação de plano em plano, aproximando o leitor do tempo em que a ação se efetiva:

Lá no posto policial, Lincoln e Monstrinho se armavam, iriam com mais seis policiais, em dois camburões. A diligência seguiria para os Apês para tentar surpreender os inimigos (LINS, 1997, p. 480).

Lá em Cima, membros da quadrilha de Galinha estavam reunidos na casa de Dancinha, que relatava o ocorrido na cela do posto policial (Idem, p. 480).

Lá na Frente, Laranjinha dizia a um rapaz de dezoito anos que cachaça era água de brigo, quem bebia cachaça mijava e fazia cocô nas calças. Coisa de otário. O negócio era fumar um fino pela manhã, um depois do almoço e outro à noite (Idem, p. 481).

A quadrilha de Lincoln, quase despercebida, encafuou-se no morrinho, depois de entocar as viaturas no mato. Um vigia da obra dos apartamentos do Morrinho ficou assustado, mas o próprio Lincoln fez sinal e lhe devolveu a calma. Dali, com o auxílio de binóculos, dava para ver toda a movimentação nos Apês. Sargento Geraldo deduziu que na certa eles estariam na área de Galinha. O negócio era esperar (Idem, p. 483).

Entre os planos que constituem a trama central existem ainda certas rupturas de furor extremo. Talvez o exemplo mais evidente seja o dos planos consecutivos ainda na primeira parte do livro após o “assalto do motel”, nos quais são narrados – com uma frieza ácida – o esquartejamento de um bebê que é entregue em uma caixa de sapato a sua mãe pelo assassino, seguido de outro plano que narra a vingança de um marido traído que



decepa a cabeça do amante e a joga no colo da esposa adúltera. É claro que estes planos serão posteriormente interligados ao eixo central quando são noticiados no “jornal da segunda-feira”, mas poderiam ser facilmente suprimidos se não tivessem, naquele momento, a dupla função de, a um só tempo, chocar o leitor e quebrar a seqüência narrativa que decorreria após o assalto. Estes planos intermediários de ruptura tornam-se gradativamente mais rápidos e comuns nas páginas finais, quando o ritmo é frenético, tornando a violência e os assassinatos cada vez mais previsíveis, gratuitos e corriqueiros.

Quanto mais se avança na narrativa, mais efêmeros e planos se tornam os personagens. Esta é uma discussão retomada por Antonio Candido (1968) na qual aborda a diferença entre personagens planas e esféricas: as primeiras seriam aquelas caricaturais, construídas em torno de poucas idéias ou qualidades, não mudando conforme as circunstâncias e, por este motivo, tornando-se previsíveis; já as personagens esféricas seriam aquelas que expressam outras dimensões de sua sociabilidade, sendo organizadas com maior complexidade e, conseqüentemente, sendo capazes de surpreender o leitor. Embora havendo um interregno de trinta anos no interior da estrutura, quase nenhum dos personagens sobrevive a todo esse tempo, entrando e saindo de cena como se fossem peças de uma engrenagem maior que os devora. Mesmo os personagens principais – Cabeleira, Mané Galinha e Zé Pequeno (criados especialmente para alinhar o tempo, os novos costumes e a efemeridade da vida dos demais personagens) – são surpreendidos pela morte no ápice de sua existência, deixando a trama respectivamente em cada uma das três partes em que se divide o romance.

Quanto aos personagens coadjuvantes ou secundários, nascidos para morrer, o que muda essencialmente é a forma pela qual lhes é estupidamente retirada a vida: seja pelas mãos da polícia em um trabalho mal sucedido, seja pelas reparações impostas pelas quebras das “leis da favela” ou, simplesmente, na lógica fatídica da morte na guerra dos grupos. Alguns não passam de um parágrafo. Em sua caracterização, com raras exceções, eles expõem uma única faceta de seu caráter, não progridem na trama e nem projetam aspirações que apontem expectativas futuras. Suas maiores necessidades são imediatas e de satisfação presumível. Fosse a obra recortada aleatoriamente, seriam quase todos personagens planos e as histórias poderiam ser lidas como uma série de contos superpostos; uma coleção de peças autônomas em vidas previsivelmente breves.

Existem ainda diversos elementos que atuam complementando esta efemeridade plana dos personagens na obra. Os apelidos, por exemplo, reforçam esta caracterização, ao traduzirem aspectos da vida comunitária, marcas de reafirmação e envolvimento recíproco



dentro de um tempo-espaço ficcional definido. O elevado número de apelidos em *Cidade de Deus* (Barbantino, Busca-Pé, Touro, Careca, Cabeção, Faquir, Salgueirinho, Cabeleira, Madrugadão, Maracanã, Cenoura, Dadinho/Zé Pequeno, etc.) aproxima não apenas os personagens entre si, mas também o leitor, que em sua relativa onisciência também acaba por tornar-se íntimo daquela comunidade.

A linguagem oral, utilizada como “ferramenta do seu tempo”, também aproxima o leitor à trama ao inseri-lo no domínio eficiente do mesmo sistema de comunicação ali compartilhado. “Na moral, na moral”, a obra procura ser fiel na reprodução de aspectos da oralidade presentes nas falas dos personagens com suas gírias, supressões, sínteses, repetições, atropelos e simplificações, expressas ainda na mistura da linguagem da comunidade com as intervenções do *Eu-Narrador*.

Esta aproximação do leitor não se limita à caracterização dos personagens. Ela também se apresenta na constituição de um certo “consciente comum” encontrado tanto nos códigos internos de conduta, como no julgamento contemplativo daquela comunidade. Vejamos nos fragmentos seguintes, como este “consciente coletivo” observa e julga a conduta dos personagens:

Os vizinhos comentavam que Marreco não era feio, que era um menino bem tratado, pois tinha um pai que não bebia, um homem que vivia da casa para o trabalho, do trabalho para casa, e o filho ficava ali com aquela cara de cão raivoso. Por qualquer coisinha queria dar tiro nos outros, assaltava moradores, currava as meninas do pedaço. *Era um bom filho da puta* (LINS, 1997, p. 30, grifos nossos).

Aos sábados havia baile no clube, onde se encontravam os bandidos, os maconheiros, as vadias e a rapaziada do conceito [...] Compravam cerveja e salgadinhos para vender durante o baile, acontecimento social mais importante da época, apesar de não ser freqüentado por grande parte dos moradores, porque *a maioria achava que ali não aconteciam boas coisas* (Idem, p. 36, grifos nossos).

A mãe do bandido tentava entrar no rio, mas os amigos a impediam, com medo de afogamento. Vários olhos prometeram lágrimas, *mas um estuprador tinha mesmo é que virar peneira, acreditava o povo* (Idem, p. 93, grifos nossos).

Nada numa favela passa despercebido, para tudo tem sempre alguém que vê e delata. *Somente para a polícia a lei do silêncio funciona* (Idem, p. 450, grifos nossos).



Os códigos de conduta, por sua vez, são transmitidos ao leitor no decorrer de toda a obra. Muitas vezes, sua aceitação e cumprimento irão determinar a linha tênue que separa vida e morte no violento cotidiano daquela comunidade:

Do lado de fora alcagüete merece cacete, mas na favela, merece morrer. Ninguém acendeu velas para Francisco, apenas um cachorro lambeu-lhe o sangue endurecido no rosto (LINS, 1997, p. 64).

Matar sempre lhe trazia de volta à mente os assassinatos que presenciara ao longo da vida. Eram sempre os delatores, os vacilões, aqueles que tinham olho grande nas coisas e nas mulheres dos outros que amanheciam com a boca cheia de formiga. [...] Sempre ouviu, em rodas de bandido, conversas a respeito de algumas vítimas que reagiam, essas mereciam ganhar chumbo na cara, mas as capazes de entregar tudo sem dar uma de valente... o bicho-solto tinha mais que deixar uma merreca para o otário pegar o ônibus (Idem, p. 68).

Acerola e Laranjinha riram sinceramente. Jamais tomariam tal atitude. Segundos as suas normas, aplicar um-sete-um na área onde moravam era falta grave. Motivo de desconsideração e até de morte, conforme o caso (Idem, p. 72).

Na verdade, todos se orgulhavam de ver o motel estampado na primeira página. Sentiam-se importantes, respeitados pelos outros bandidos do conjunto, das outras favelas, pois não era para qualquer bandidinho ter seus feitos estampados na primeira página dum jornal, e, também, se dessem o azar de ir presos, seriam considerados na cadeia por terem realizado um assalto de grande porte (Idem, p. 90).

Por fim, a coerência entre andamento e ritmo operada ao longo da obra faz com que aquilo que tenha sido narrado buscando chocar emocionalmente o leitor nas primeiras páginas do livro, torne-se, nas últimas páginas, mero elemento descritivo de fatos banalizados, transmitindo um certo “desconforto” próprio ao contexto dramático para o qual é direcionada a trama ficcional. As frases curtas e os períodos longos parecem dar conta das vidas curtas e da violência na ordem do dia.

---

## LIGHTS AND FOCUS – THE ACTION HAPPENS PLAN BY PLAN

**Abstract:** In *Cidade de Deus* narrative structure, hundreds of characters move through fictional time / space, seeking to unite form and content, by the reader "emotional impact".



---

The fictional time management is realized with such consistency that the physical elements of landscape, culture and local customs, as well as other aspects of building works, keep combined pace with the characters' fluidity. Elements that, in the beginning, fulfilled the function of transmitting states of soul, become mere stage for actions, while the reciprocal relationship are increasingly pressed by the demands of a body, that, since the beginning, imposes higher: the violence.

**Key-words:** Narrator, narrative, violence, Brazilian romance, Cidade de Deus.

---

### Referências bibliográficas

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PAVANI, C.; MACHADO, M. *Criatividade: atividades de criação literária*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

PRETTI, D. (org.). *Análise de Textos Oraís. Projetos paralelos*. NURC/SP. 4ª. São Paulo: Humanitas/USP, 1999.

Artigo produzido a partir dos seminários sobre  
*Cidade de Deus* realizado durante o primeiro  
semestre de 2008 junto ao Grupo de Estudos e  
Pesquisa em Cinema e Literatura